

HASTA QUE LA MUERTE NOS SEPARÓ: AMOR Y MATRIMONIO EN LA COMEDIA CLÁSICA SOBRENATURAL ARGENTINA

ALEJANDRO KELLY HOPFENBLATT

alejandro.kelly.h@gmail.com

Universidad de Buenos Aires/Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas

Recibido: 02-03-2015

Aceptado: 25-11-2015



RESUMEN

A lo largo de los años 40 el cine argentino vivió un proceso de aburguesamiento con la comedia como uno de sus géneros predilectos, generando un mundo sofisticado donde los jóvenes burgueses podían vivir sus aventuras amorosas sin preocupaciones ni responsabilidades, y donde se podían cuestionar instituciones sociales intocables como el matrimonio y el trabajo. Para la construcción de este mundo se apeló a formas narrativas como la parodia y la farsa, siendo uno de sus motivos recurrentes la presencia de elementos sobrenaturales que permitían desplazar la acción hacia terrenos irreal desde donde poder ridiculizar el orden social. Filmes como *Cita en las estrellas* (Carlos Schlieper, 1949) y *El extraño caso de la mujer asesinada* (Boris H. Hardy, 1949) articularon escenarios celestiales de la vida después de la muerte con discursos críticos de la monogamia y el amor eterno, al mismo tiempo que presentaban nuevos personajes femeninos en la pantalla cinematográfica argentina.

PALABRAS CLAVE: Cine argentino, comedia, sobrenatural, vida después de la muerte, matrimonio

ABSTRACT

Comedy was one of the main genres in the embourgeoisement that Argentine cinema went through in the 1940s. This process proposed a sophisticated universe where young bourgeois men and women could carelessly and recklessly have romantic adventures, and untouchable social institutions such as marriage and work life could be questioned. This approach was made possible by resorting to narrative forms such as

parody and farce, and recurring motifs like supernatural elements that displaced the action to unreal scenarios where social order could be mocked. Movies such as *Cita en las estrellas* (Carlos Schlieper, 1949) and *El extraño caso de la mujer asesinada* (Boris H. Hardy, 1949) articulated heavenly afterlife settings with critical stances about monogamy and eternal love, while, at the same time, presenting new female characters for the Argentine film screen.

KEYWORDS: Argentinian cinema, comedy, supernatural, afterlife, monogamy.



A lo largo de la década de 1940 el cine argentino vivió un proceso de aburguesamiento y sofisticación, buscando nuevos argumentos y modos de representación. Ello se debió en gran parte a una respuesta por parte de la industria a distintos sectores del campo de la cultura, que renegaban de los films populares de ambientación en el mundo del tango, que habían dominado la década previa. Frente a ello, sin dejar de lado esta producción, que rendía grandes éxitos comerciales, se comenzó a variar las temáticas y argumentos, apelando a historias que tuvieran como protagonistas a las clases medias y las burguesías, o que resaltarán sus valores.

La comedia fue uno de los géneros predilectos para estas innovaciones, con distintos modelos, entre los que destacaron el *cine de ingenuas*, en la primera mitad de la década, y la *comedia alocada*, en la segunda mitad. Estos filmes han sido usualmente agrupados bajo el nombre de *comedias de teléfono blanco*, por sus ambientes suntuosos y personajes adinerados. Al mismo tiempo, este nombre se ha convertido en un término que menosprecia y esquiva su importancia como parte de la cultura, al atribuirles el ser, en palabras del historiador Félix Luna, «tilinguerías para un público acostumbrado por el cine norteamericano a comedias ñoñas» (1987: 482).

Estas películas, sin embargo, significaron una gran parte de la producción fílmica nacional de la década de 1940, y en sus representaciones de la realidad social podemos observar muchas de las tensiones y debates originados hacia esos años por las profundas transformaciones sociales y culturales que vivía la Argentina. Es así que los jóvenes burgueses que viven aventuras amorosas sin preocupaciones ni responsabilidades, disfrutando del presente, adquieren una nueva capa de significación al pensarlos en el contexto de los

primeros años del peronismo, donde, como titula Félix Luna en su libro sobre el período, «la Argentina era una fiesta» (Luna, 1987). No solo su disfrute de la modernidad caracterizó a estos relatos, sino que sus propias estructuras narrativas se permitían discutir aspectos fundamentales de la moral tradicional que el cine de ingenuas había enaltecido. Las relaciones de pareja y algunas instituciones fundamentales de la sociedad como la familia, el matrimonio y la lógica del esfuerzo y el trabajo, eran de este modo puestas en cuestión y evidenciadas en sus artificialidades.

Un modo recurrente en el que se plantearon estas temáticas fue apelando a la estructura de la farsa propia del teatro europeo y la comedia alocada de Hollywood. Cuando se retomaban estas formas, era usual encontrar situaciones donde se planteaban falsas identidades por parte de los protagonistas, creando máscaras hacia el interior del relato que permitieran la complicidad del espectador con ellos. Al formular escenarios evidentemente irreales, las acciones y discursos de los personajes se volvían más claramente arbitrarios. Escondiéndose en falsas identidades, los personajes podían alejarse de los preceptos morales tradicionales, sin que por ello sus verdaderas identidades se vieran afectadas, presentándole así al espectador caminos alternativos a los socialmente indicados. Estos desvíos estaban generalmente ligados a una lógica de placer y disfrute que duraba hasta el final desvelamiento de la farsa y restablecimiento del orden.

Dentro de los recursos de los que se valieron estos filmes para montar escenarios irreales, se puede destacar la incorporación de elementos fantásticos en las tramas, que no rompían totalmente con su realidad construida, pero que al mismo tiempo permitían un extrañamiento de las situaciones presentadas. Películas como *Dos ángeles y un pecador* (Luis César Amadori, 1945), *El retrato* (Carlos Schlieper, 1947) o *Fascinación* (Carlos Schlieper, 1949) introducían, dentro de tramas corrientes de infidelidades y amores no correspondidos, elementos *foráneos* como seres celestiales, cuadros que toman vida o alucinaciones realistas, que planteaban nuevos niveles de realidad para resaltar los ejes temáticos principales y su carácter de construcción social.

Proponemos detenernos en dos de ellos, *Cita en las estrellas* (Schlieper, 1949) y *El extraño caso de la mujer asesinada* (Boris H. Hardy, 1949), ambos protagonizados por María Duval. Consideraremos en primer lugar cómo se presenta aquí lo sobrenatural, en su articulación con un universo fácilmente reconocible para el espectador. En segundo lugar, indagaremos en el modo en el que se articulan los escenarios celestiales de la vida después de la muerte, con

discursos críticos de la monogamia y el amor eterno. Por último, nos detendremos en su relación con la cinematografía clásica argentina y la carrera de su protagonista, al permitirle, a partir de estos recursos narrativos, romper con los atributos característicos del texto-estrella que había construido previamente.

LO SOBRENATURAL Y LO FANTÁSTICO

El género fantástico tiene una larga historia dentro de la tradición narrativa occidental, siendo la base de gran cantidad de relatos. Su trascendencia ha llevado a un número de estudios dedicados a él, como el de Tzvetan Todorov, quien plantea que lo fantástico se basa en una oscilación entre lo natural y lo sobrenatural, sin requerir del lector una actitud de interpretación poética o alegórica. Sobre ello estableció una clasificación que diferencia lo fantástico de lo maravilloso y lo extraño, según la relación que se establece entre la ficción y la realidad. Mientras que lo fantástico establece un verosímil ambiguo frente al receptor, su posterior explicación lógica (si la hay) puede hacerlo más cercano a lo extraño o a lo maravilloso. Lo extraño termina respondiendo a leyes del mundo conocido, lo maravilloso propone nuevas reglas ajenas a la realidad (Todorov, 2006: 24-32).

David Roas profundiza en este terreno, estableciendo la indispensabilidad de los elementos sobrenaturales dentro de las narrativas fantásticas. A través de ellos se puede acometer una transgresión de las leyes del mundo real en el que se inscribe el relato, desestabilizándolo y poniéndolo en cuestión. Este conflicto es fundamental dentro de la conformación de un relato de este género, ya que establece una mirada alternativa de la realidad desde un ángulo previamente no visitado (Roas, 2011: 13-20).

En este sentido, lo sobrenatural juega un rol fundamental para problematizar el mundo real, ya que su anclaje se produce sobre hechos naturales, por lo que no resulta casual que su presencia se haya hecho notar en el cine clásico en el terreno de las comedias románticas. Como plantea Leger Grindon, uno de los fines últimos de este género era la alteración de las normas del mundo real y la posibilidad de la transgresión y el conflicto como obstáculos para la pareja, apelando las diferentes comedias a distintos escenarios e impedimentos (Grindon, 2011: 8-11). En los casos que analizamos, las trabas para la pareja se encarnan en los elementos sobrenaturales, permitiendo así plantear escenarios alternativos que problematizan la realidad diaria y exponen las arbitrariedades del mundo cotidiano.

Los escenarios de la vida después de la muerte fueron uno de los recursos más apelados en el período clásico en el cine internacional, especialmente en el cine americano de la década de 1940. En estos años, Hollywood produjo una gran cantidad de filmes que presentaban a personajes enfrentados a las vicisitudes de la vida en el paraíso como *El difunto protesta* (*Here Comes Mr. Jordan*, Alexander Hall, 1941), *El diablo dijo no* (*Heaven Can Wait*, Ernst Lubitsch, 1943) o *Dos en el cielo* (*A Guy Named Joe*, Victor Fleming, 1943). En ellos se solía presentar a hombres que debían enfrentarse a una evaluación de sus vidas que los llevara a una revelación trascendental con respecto al sentido de su existencia.

Peter Valenti agrupó este conjunto bajo la categoría de *film blanc*, un término referente a sus escenarios celestiales y su visión prístina del mundo.¹ Este conjunto se caracterizaría por compartir argumentos similares, donde los protagonistas entran en un estadio diferente, ya sea por la muerte o un sueño profundo. Así, son llevados a un espacio desconocido donde encuentran un mentor y un romance que los fuerza a recapacitar y reformular sus propias existencias. Finalmente, luego de una sucesión de aventuras, salen del mundo espiritual para volver al terrenal, cargando con las enseñanzas del más allá. El tema central que atraviesa todos estos relatos es la reafirmación de la vida –y generalmente del amor como su motor central–, frente a un mundo en crisis como el del período de guerra y postguerra (Valenti, 1978: 294-304).

En el caso de las películas argentinas que recurrieron a lo sobrenatural, si bien comparten elementos narrativos y un sentido de la puesta en escena con el *film blanc*, sus intenciones no apuntan específicamente a una ratificación del sentido de la vida, sino que se valen de lo fantástico más como un elemento que suple la estructura de la farsa, que se utilizaba generalmente en las comedias nacionales.² En este sentido, recuperan lo que se ha planteado previamente acerca de lo fantástico como un elemento para alterar la visión del mundo y poner en evidencia y cuestión algunos de sus ejes centrales. Si bien *Cita en las estrellas* propone una mirada filosófica de sus autores acerca de las diferencias entre la vida y la muerte y su relación con la moral y el placer, no

1. Valenti propone el término *film blanc* como contraparte del *film noir*, que se suele asociar con el cine americano de la década de 1940. Mientras que este último plantea una visión del mundo pesimista y oscura, anclado a la turbia vida urbana, el *blanc* establece una mirada esperanzadora del sentido de la humanidad. Valenti plantea en este sentido que el esplendor del modelo estuvo fuertemente conectado a la realidad de la Segunda Guerra Mundial, buscando reafirmar a los familiares de los caídos en combate y a la población en general de la trascendencia real de su sacrificio.

2. Un caso particular, sin embargo, se presenta en *Dos ángeles y un pecador*, donde la acción del ángel guardián del protagonista lleva a este a replantearse su vida y encontrar un nuevo rumbo en el amor de una mujer.

es esta la norma general que rige las películas con elementos sobrenaturales en el cine argentino. No se persigue, en general, en estos casos una intención trascendental, sino que se plantean en clara continuidad con otras cintas – como *La pequeña señora de Pérez* (Carlos Hugo Christensen, 1944) o *Esposa último modelo* (Schlieper, 1950)– que se valieron de los engaños y las falsas realidades para plantear cuestiones relacionadas con la familia, la pareja y la sociedad.

LO SOBRENATURAL COMO COMENTARIO SOCIAL

*El extraño caso de la mujer asesinada*³ tiene como protagonista a Mercedes, una joven esposa que llena su vida con pasatiempos, debido al poco tiempo que Lorenzo, su marido, le dedica. Tras asistir a una sesión espiritista, se recuesta a esperar a su esposo y tiene un sueño perturbador donde se presentan este, su amante y un indio a caballo, de quien Mercedes se enamora. En el sueño, Lorenzo se alegra de haber asesinado a Mercedes para vivir con su nueva mujer. Luego de despertar, su sueño va lentamente haciéndose realidad, al aparecer en escena la amante, Raquel, como nueva secretaria de Lorenzo, y el indio, Norton, como un empresario norteamericano. Ambos cónyuges comienzan a tentarse con la infidelidad, pero recién logran concretarla cuando, en la noche de Navidad, mueren Mercedes –asesinada por Lorenzo– y Norton, pudiendo unirse para la eternidad en el más allá.

El argumento de *El extraño caso de la mujer asesinada* fácilmente podría haber sido planteado desde una visión melodramática de la tentación de una mujer por serle infiel a su esposo. Sin embargo, bajo la dirección de Hardy, se convierte en una farsa alocada que pone el eje en las débiles fronteras entre la ilusión y la realidad, amplificadas por las posibilidades inimaginables que el mundo moderno propone.

Funciona en este sentido el modo en que se estructura la secuencia del sueño que ocupa la primera mitad del relato. Su naturaleza onírica no es establecida hasta el momento en que la protagonista se despierta, conduciendo al espectador durante todo este tiempo a creer en su estatuto de realidad dentro de la diégesis narrativa. Se evitan por lo tanto elementos tradicionales del cine clásico, como música incidental o efectos visuales que indiquen la alteración del nivel de realidad.

3. El film está basado en la obra teatral española *El caso de la mujer asesinadita* de Miguel Mihura y Álvaro de Laiglesia y tuvo una segunda versión fílmica en México, en 1955, bajo la dirección de Tito Davison.

Al mismo tiempo, en el propio personaje de Mercedes se establecen las tensiones propias de la mujer moderna: a lo largo del filme se encuentra constantemente buscando actividades que la realicen como persona por fuera del matrimonio.⁴ Se plantea así un extrañamiento de los valores tradicionales asociados al matrimonio como institución última de la felicidad femenina. Vinculada con la idea de la joven moderna que plantea Cecilia Toussonian (2013), se presenta la imagen de una mujer que busca más allá del hogar las experiencias de satisfacción y realización personal. Su modernidad es llevada al terreno de los sueños y las fantasías pero finalmente encuentra la posibilidad de concreción en el más allá. Al alterar e indefinir el ambiente de la realidad que habita Mercedes, convierte la vida del hogar en un constante peligro que se asemeja a las alucinaciones y sueños de la protagonista. Si bien la segunda mitad del relato se plantea en el nivel de realidad que habitan los protagonistas, el engaño de la secuencia onírica de la primera mitad se encuentra permanentemente amenazante, llevando al espectador a la duda con respecto a las escenas que se presentan.⁵

Cuando en la última escena Norton y Mercedes se han encontrado al fin en el más allá para comenzar su vida eterna juntos, se establece aún más claramente la perturbación de la alegría hogareña que se está proponiendo. La pareja se encuentra en el paraíso, en una larga pasarela blanca, rodeada de nubes con música angelical de fondo, donde ambos se pueden abrazar y tratar con cariño, convirtiéndose de este modo el espacio en que se puede anular la fidelidad matrimonial en pos de la felicidad compartida con el amante. Sorprendidos de que Lorenzo haya tenido el coraje para asesinarla, lo observan desde arriba en su nueva vida con Raquel. En un plano cenital cubierto por las nubes se los presenta sentados aburridos en un sillón, cada uno en una esquina, él leyendo el periódico mientras ella cose. Frente a ello, Mercedes, abrazada a su amor, comenta «¡Pobres! Y así años y años...», y Norton le responde «Es su castigo». El matrimonio es explicitado así como una penuria a la que deben someterse los hombres, una condena por faltas cometidas y no ya una panacea a la que se debe aspirar.

Con esta visión del matrimonio, estos filmes se distancian asimismo de uno de los modelos fundamentales en que se basó la comedia sofisticada ar-

4. Mercedes se refiere en este sentido a Lorenzo como su «más acá» y a Norton como su «más allá», estableciendo la falta de realización y la frustración que encuentra en su vida de casada.

5. Para reforzar estas indefiniciones, el film presenta constantemente a los personajes visitando a tarotistas y especialistas en actividades paranormales, como refuerzo de las dimensiones sobrenaturales del relato.

gentina, como fue la *screwball comedy*. Como plantea Stanley Cavell (1998: 11-53), en dicho modelo el matrimonio es el punto de reunión de la pareja que, luego de vivir una sucesión de circunstancias disparatadas, encuentran en esta institución el lugar de concreción de su amor. Si allí se había propuesto una visión positiva del matrimonio como el orden último al que se podía aspirar como conciliación entre los actores en lucha, en los casos que analizamos nos encontramos con relatos que lo presentan como una jaula socialmente construida de la cual la única escapatoria es a través de la muerte.

Esta vuelta de tuerca al matrimonio como meta y realización en la vida es llevada a niveles más elevados en *Cita en las estrellas*, donde nuevamente el paraíso presenta un reflejo distorsionado de la fidelidad que se pretende en el matrimonio. Aquí Duval es Alicia, la antigua novia de Luis, que se ha casado con el mejor amigo de este, Julio. Luis, por su parte, se ha casado con Carmen, pero nunca ha olvidado a Alicia, por lo cual cuando los cuatro se encuentran en un veraneo en Mar del Plata, las chispas del antiguo romance vuelven a manifestarse. Tras sucesivas charlas, donde se plantea constantemente que solamente la muerte podrá cambiar el estado actual de su relación, Luis y Alicia fallecen en un accidente automovilístico, encontrándose luego en el paraíso, donde, al haber sido separados de sus cónyuges terrenales, se casan para la eternidad. Luego de inaugurar la suite nupcial del paraíso, la pareja se ve separada al ser resucitada Alicia en la tierra gracias a la tarea de los médicos. A partir de allí, el argumento se centrará en las tentativas de Alicia por morir, para volver con su esposo celestial, y los intentos de Luis desde el cielo de matarla para llevarla nuevamente con él.

La felicidad ideal del matrimonio, que era cuestionada en *El extraño caso...*, es aquí directamente puesta en jaque, tanto en los diálogos como en las constantes situaciones que deben atravesar. A tal nivel desarma *Cita en las estrellas* las convenciones con respecto a la felicidad y el amor, que el propio final feliz de unión de la pareja es aquí desplazado por una mirada pragmática e irónica de la realidad. Su desenlace lleva al extremo una de las características fundamentales que señala Cavell en el análisis de la comedia alocada, al plantear que la conclusión en este género fílmico suele estar basada en un «si condicional» donde la pareja protagonista se reúne al final, pero sin la promesa tranquilizante de un «para siempre» (1996: 11).

El final de *Cita en las estrellas* toma esa eternidad, que ha sido un tópico recurrente a lo largo de la narración, para alterar las normas tácitas del cine clásico y exponer aún más el terreno de las convenciones en que se mueven los relatos tradicionales. Vencida por no aguantar más su vida, Alicia decide volver a las

rocas de la costa marplatense donde se declararon el amor mutuo con Luis. Allí busca terminar con su vida luego de que su médico le indica que debe darse cuenta de que «los problemas terrenales como los del amor se curan aquí en la tierra» y que debe reemplazar a Luis con un nuevo amor. Cuando está por arrojarle al mar es atropellada por un auto conducido por George Rigaud, interpretándose a sí mismo. Este le repite los mismos versos amorosos que Luis le decía, y ella lentamente comienza a encontrar aquí el reemplazante para su amor eterno. Mientras Luis, desde el cielo, se indigna con la situación y Julio y Carmen la festejan, ella se retira con el galán, encontrando a un nuevo hombre que la hace sonreír.

El amor eterno, jurado y comprometido por la pareja en su matrimonio celestial, encuentra una contraparte en los deseos de la joven en la tierra, que destruye la ilusión de la felicidad para toda la vida que el propio cine clásico promulgaba constantemente. Ya no importan ni la eternidad del amor romántico ni el sentido de la vida del *film blanc*, sino que el foco aquí es puesto en el disfrute del tiempo presente. Las abstracciones justificativas de las acciones de los relatos tradicionales son reemplazadas de este modo por un pragmatismo ligado al terreno de las pasiones y los deseos.

Al mismo tiempo, el hecho de que esta subversión de las pautas narrativas sea llevada adelante a partir de la presencia de un galán en modo autorreferencial refuerza el carácter alterador y demoleedor del filme para con las propias convenciones cinematográficas. Alicia elige a George Rigaud por sobre el personaje encarnado por Juan Carlos Thorry, es decir a un galán foráneo en lugar de un hombre autóctono. No es el amor el que triunfa, sino el embelesamiento deslumbrado frente a lo novedoso, la pasión de lo inalcanzable por sobre la cotidianidad. Al repetirle Rigaud las mismas palabras con que Luis la seducía pareciera estar exponiendo frente al espectador una selección de galanes seductores, diciendo todos las mismas líneas, para que su público decida cuál es el que mejor realiza su tarea.

No solo es el terreno del amor romántico y la felicidad eterna el que es trastornado en *Cita en las estrellas*, sino que las propias distinciones morales entre el bien y el mal que le dan significado a la existencia del paraíso se ven puestas en jaque por los planteos que se realizan. Como propone Natalia Tacchetta (2011), las convenciones sociales son puestas en relación con una mirada religiosa sobre lo que se puede y lo que no se puede hacer en el cielo y en la tierra. Los mandatos sociales, familiares, religiosos y morales son parodiados en sus raíces, transformándose la existencia terrenal en un mundo lúgubre donde solo vale la pena vivir en función de los placeres, y el más allá en un territorio burocrático y desmedido.

El paraíso que se presenta sirve como un reflejo del mundo moderno, con reglas y mecanismos propios y una burocracia interna fuertemente desarrollada. Los misterios de la naturaleza son presentados aquí como parte de una organización metódica y moderna. Nuevamente se retoman elementos presentes en las películas que analizaba Valenti, pero a diferencia de las concepciones del *film blanc*, la burocratización es algo en común con aquellas. Roger Caillois, al señalar que el más allá de estos films era altamente oficinesco, destacaba la poca distinción entre lo sagrado y lo profano, planteando una búsqueda de continuidad en la sociedad norteamericana entre ambos planos (Genosko, 2003: 74-77). Si bien lo planteaba como parte de la originalidad de la cultura de los Estados Unidos, lo cierto es que este es un rasgo que se continúa en los films argentinos, tendiendo puentes entre ambas cinematografías en cuanto al impacto de la modernidad urbana sobre las representaciones del mundo sobrenatural.

Un claro ejemplo de ello lo supone la *Cámara de Cataclismos y Tempestades* desde la cual Luis maneja los accidentes con los que intenta recuperar a Alicia. Seduciendo a las dos jóvenes que se encargan de cuidar que nadie pase, consigue ingresar a un ascensor como los de los edificios de oficinas, por el cual puede acceder a la Cámara. Allí, rodeado por nubes, en un salón de concreto repleto de lámparas, se encuentra con distintos mecanismos para hacer que ocurran ciclones, terremotos, granizos, pudiendo elegir los lugares y la intensidad de los desastres. Las propias instancias trágicas de la vida humana son ridiculizadas, así, al mismo tiempo que los planes divinos esgrimidos por la creencia religiosa son equiparados a los caprichos y deseos sexuales de un hombre.

Ambas películas presentan, de este modo, una visión desarticuladora de gran cantidad de presupuestos y convenciones humanas, estableciendo a partir de la presencia trastornadora de elementos extraños una alteración de sus normas esenciales. Ya sea a través de la indeterminación de la realidad o la configuración de escenarios paralelos, se propone la presencia de lo sobrenatural como un mecanismo para desarmar y problematizar las pautas básicas de la sociedad.

LO SOBRENATURAL COMO COMENTARIO CINEMATOGRAFICO

Así como la apelación al más allá en *Cita en las estrellas* y *El extraño caso de la mujer asesinada* apunta a desarmar ideas concebidas acerca del amor romántico, la fidelidad matrimonial y el sentido de la vida y la muerte, podemos consi-

derar también que ayudan a llevar adelante operaciones similares hacia dentro del mundo de la industria cinematográfica nacional. Al llevar sus escenarios a terrenos con anclaje en la realidad, pero extrañados a partir de elementos sobrenaturales, los personajes que interpreta su protagonista, María Duval, suponen una reformulación de su texto estrella que solo se puede realizar en un marco adecuado, que no rompa del todo el pacto establecido con el espectador.

Duval había comenzado su carrera a principios de la década interpretando al personaje de la huérfana ingenua que sueña con un futuro mejor y un amor puro y virginal. En filmes como *Su primer baile* (Ernesto Arancibia, 1942) o *La novia de primavera* (Carlos Hugo Christensen, 1942) había consolidado este papel, conformándose a su alrededor un aparato paratextual en las publicaciones especializadas, las publicidades y su presencia en otros medios, como la radio, que transferían esta imagen a todos los aspectos de su vida. Al ir creciendo y ya no poder interpretar roles adolescentes, la actriz incursionó en melodramas como *La honra de los hombres* (Schlieper, 1946) o *Historia de una mala mujer* (Luis Saslavsky, 1947), donde la sexualidad y los problemas adultos eran centrales para la trama. Sin embargo, los papeles que interpretó aquí siguieron siendo los de las mujeres puras, contrapartes de otras figuras que caen en la desgracia y el pecado por sus deseos desmedidos.⁶ Si bien sus personajes habitaban un mundo más complejo que los de principios de la década, no parecían verse afectados por ello.

Recién de la mano de Carlos Schlieper comenzó a poder romper con el rol que los espectadores esperaban de ella, al protagonizar *La serpiente de cascabel* (Schlieper, 1948).⁷ Allí el director retomaba el universo de un colegio de mujeres para desarmarlo, poblándolo de jovencitas en celo, profesores reprimidos y crímenes por resolver. Duval, aunque mantenía su lugar de ingenua, lo hacía ya de un modo irónico, demostrando las falsedades del mismo. Sin embargo, este rol la mantenía aún, teniendo ya 22 años, como una niña frente a los ojos del público, mientras que otras actrices con un derrotero similar al suyo, como Mirtha Legrand, ya habían pasado a protagonizar roles adultos de mujeres modernas.

6. Un claro ejemplo de ello se da en *Las tres ratas* (Schlieper, 1946), film que protagoniza junto con Mecha Ortiz y Amelia Bence. Allí las tres interpretan a unas hermanas huérfanas que deben encontrar su camino en la vida y un sostén económico que les ayude a salir de su condición. Cada una de las actrices tiene su propia historia dentro de la trama que pone en juego su texto-estrella individual: Ortiz es la mujer recia que asume el rol conductor del trío; Bence la joven caída en desgracia por un hijo ilegítimo; Duval la muchacha inocente que vive un cándido romance con un joven pretendiente.

7. Nelida Romero, esposa de Schlieper, relata que su esposo «Había dirigido a María en *La honra de los hombres* y en *Las tres ratas*. Es verdad que se trataba de una buena actriz pero a él no le interesaba la clase de películas en que la utilizaban. Consideraba que ella era mucho más compleja» (Posadas, 1994: 24).

Tan fuerte era el arraigo de su imagen pública en el personaje de la adolescente virginal, que para poder protagonizar roles adultos se necesitó crear mundos alterados como los de los filmes que estamos considerando. Tanto en *El extraño caso...* como en *Cita en las estrellas*, Duval pasó a encarnar a jóvenes casadas, modernas, con preocupaciones que excedían el amor puro, similar a las mujeres que poblaban las comedias sofisticadas, género de gran popularidad en el período. Como señala Clara Kriger, en estos años comenzaron a tomar un lugar dominante mujeres que, sin caer en graves faltas contra la moral, presentaban alternativas a la normativa tradicional (Kriger, 2009: 235). No eran peligrosas, pero sí más conscientes de sus posibilidades y de sus herramientas y no dudaban en apelar a ellas para perseguir sus objetivos, pudiendo del mismo modo ampliar sus horizontes de expectativas y su campo de deseo. En el caso de Duval, ambos casos jugaban en la tensión entre el rol esperado de su personaje y la posibilidad de transformación en este nuevo modelo, permitiendo que sean los elementos sobrenaturales los que operen un cambio verdadero sobre ella.

En *El extraño caso...* Mercedes es presentada como una joven recién casada de quien las sirvientas se quejan que es una niña malcriada que todavía no se ha convertido en madre. Burlándose de su ama, comentan sobre su inactividad e ignorancia frente al mundo, señalando que en realidad es una niña histérica, y se mofan de que todo el mundo se refiera constantemente a ella como «tesorito», «gatita», siempre diminutivos, señalando que si algún día es asesinada será referida como «la asesinadita». Esta secuencia pone a las empleadas en el lugar del coro griego, expresando y explicando la situación de su ama al comienzo del relato, pero también el lugar de la actriz frente a sus espectadores. Las niñas ingenuas que había encarnado Duval siempre eran llamadas por sus diminutivos –Blanquita, Negrita–, remarcando su candidez e indefensión frente al mundo.

Es recién a partir de su sueño, que la posiciona como mujer deseada y con rol activo, cuando Mercedes empieza a cambiar y crecer. Frente al mundo absurdo con que se encuentra, con indios y esposos asesinos, comienza a tomar decisiones por su cuenta. Esta transición es acompañada desde otros elementos de la puesta en escena, fundamentalmente el vestuario y el peinado: sus vestidos cerrados y oscuros y su pelo recogido dejan lugar a ropa de noche escotada y pelos sueltos que evidencian que ya no es una niña.

El filme de Hardy, sin embargo, no lleva esta transformación hasta sus últimas consecuencias. Si bien Mercedes es una mujer que desea y que se enamora por fuera de su matrimonio, no se anima a tomar definitivamente un rol

activo para poder concretar sus deseos, oscilando entre la tentación del romance prohibido y los deberes matrimoniales. Contrastada con Raquel, la amante de su marido que encarna en gran medida a la mujer moderna, el personaje de Duval queda a mitad de camino, logrando despojarse en parte de su rol tradicional, pero sin lograr configurar del todo uno nuevo. Es solo en los momentos donde aparecen elementos sobrenaturales, como sus fantasías o su vida después de la muerte, donde puede realmente hacerse cargo de su nuevo papel.

Las primeras escenas de *Cita en las estrellas* parecen indicar que tampoco aquí el cambio será total, y que el personaje de Duval será otra mujer que desea, pero no se anima a estar con un hombre que no es su esposo. Repitiendo algunos elementos de *El extraño caso...*, como los vestidos escotados o los peinados elevados, transcurre su vida terrenal entregada al sufrimiento que las instituciones humanas como el matrimonio le hacen padecer por su romance imposible. Sus lamentos y miradas recuerdan más al mal de amor de las ingenuas que a las astutas tretas de las jóvenes burguesas que protagonizaban el cine contemporáneo.

Será nuevamente la irrupción de los elementos sobrenaturales lo que alterará y desarmará esta imagen, para aquí sí transformar por completo al personaje de Duval, permitiéndole construir un modelo femenino alternativo. La secuencia de su muerte es filmada de tal modo que parece estar presentando a una santa mártir que se ha sacrificado. Recostada en el quirófano, la cámara se detiene en un primer plano de su rostro, con el pelo cubierto por un manto, mientras las nubes del paraíso la van cubriendo. Vestida con una túnica blanca llega al más allá, donde se encuentra con mujeres con pocas ropas que danzan y tocan instrumentos alrededor de columnas grecorromanas, hasta que viéndolo a Luis a la distancia, corre hacia él perdiendo el manto que cubre su cabeza. Esta pérdida simboliza en gran parte el desprendimiento que hace de los tabúes y remordimientos terrenales para entregarse a una nueva vida. Inmediatamente comienzan a besarse y llamarse nombres amorosos para finalmente casarse e instalarse en la suite nupcial. A la mañana siguiente, con el matrimonio ya consumado, sus gestos y movimientos presentan un grado mayor de vitalidad y autoridad, hablando ella de cómo planea organizar su vida para la eternidad. La vida que la estadía terrenal le estaba negando encuentra una nueva oportunidad en el cielo donde por fin puede mostrarse como una verdadera mujer.

A diferencia de *El extraño caso...*, donde la vuelta a la realidad hacía que se borrara este desarrollo del personaje, aquí el regreso a la tierra solamente refuerza este nuevo estadio de Alicia. Se transforma ahora en una mujer ma-

nipuladora, astuta, que busca permanentemente las alternativas posibles para conseguir sus objetivos. Descartando el suicidio, porque pondría en peligro su reentrada al paraíso, decide comenzar a forzar accidentes sobre su persona, *cayéndose* al río, poniéndose debajo de pianos que caen o escalando montañas en plena avalancha. Cuanto más se le aleja la concreción de su deseo, más determinación tiene para seguir adelante.

Es clave, en este sentido, la secuencia en que concurre a la sesión con un médium en el centro espiritista «Luz y Fuerza», ya que demuestra lo poco que le pasan a importar los mandatos sociales, no ya en cuanto al rol de la mujer, sino con respecto a factores trascendentales como la vida y la muerte. Allí Alicia logra comunicarse con Luis, en una secuencia donde se presentan ambas figuras superpuestas, en una proximidad espacial que la vida terrenal no les había permitido. Pudiendo hablar entre ellos, comienzan a tratarse cariñosamente con apelaciones como «chuchi» y alusiones a besos en «la orejita» y en «la trompita», generando la irritación de los presentes en la sesión. La modicidad y el respeto por el dolor son dejados de lado por Alicia, privilegiándose los medios para alcanzar un fin, sin importar ya la imagen pública que presenta frente a la sociedad.

Como hemos planteado, este desdén por las normas instituidas y los roles esperados se termina de expresar en el final, donde el personaje, haciéndose totalmente cargo de su destino, escapa al final feliz que se podía pretender para ella, eligiendo una nueva aventura. La ingenua que dudaba en sus acciones por los mandatos sociales y creía en un amor romántico para la eternidad renuncia a todos estos preceptos para entregarse a las pasiones y las posibilidades del mundo moderno que encarna George Rigaud.

El cambio y la modernización del personaje de Duval lograron así exceder el terreno de lo sobrenatural para realizarse en su completitud frente a los espectadores. A pesar de que estos fueron los dos últimos trabajos que realizaría la actriz en su carrera, logró, a partir del desplazamiento de sus acciones a terrenos sobrenaturales, romper frente a los ojos del público el lugar prefijado que la asociaba solamente con personajes ingenuos, demostrando que poseía dentro suyo la posibilidad de encarnar a las mujeres modernas propias de las comedias sofisticadas.

CONSIDERACIONES FINALES

Plantea Juan Jacinto Muñoz Rengel que «lo fantástico es ese género (...) que incluye la irrupción de un fenómeno sobrenatural en un contexto realista,

de una forma tal que transgrede y cuestiona las leyes del funcionamiento del mundo» (2010: 6). En la segunda mitad de la década de 1940, en un contexto de fuerte transición y discusión en torno a las estructuras sociales y culturales dominantes en el país, el cine argentino produjo un conjunto de filmes que se valieron de este género para proponer miradas alternativas a algunas de las instituciones fundamentales de la organización de la sociedad.

La apelación a lo sobrenatural y la configuración de mundos paralelos permitió un desplazamiento hacia otros terrenos de discusiones sobre temáticas anteriormente intocables, evitando la solemnidad de los *film blanc* americanos y prefiriendo un espíritu más arrasador para abordar estos asuntos. *El extraño caso de la mujer asesinada* y *Cita en las estrellas* presentaron, de esta forma, una visión más demoledora con respecto al matrimonio, el amor y el rol de la mujer en la sociedad, evitando incluso las convenciones de los finales felices y conciliadores que primaban en el cine del período. Del mismo modo, las discusiones que se daban en la sociedad tenían su correlato hacia adentro del mundo del cine, evidenciado en las operaciones narrativas y formales que se debieron llevar a cabo para permitir a María Duval romper con su personaje tradicional y presentar la imagen de una mujer moderna, lejana de sus pobres e ingenuas muchachitas enamoradas.

La faceta transgresora y polemista que presentó la comedia en estos años no tuvo sin embargo una descendencia fértil en el cine nacional. A partir de la década siguiente, el género se volvió más conservador y ya no se permitió este nivel de problemáticas y planteos con respecto a las instituciones y las convenciones de la sociedad. Esta tendencia hacia una mayor aceptación del *statu quo* se reflejó hacia dentro del propio género, donde la presencia de los elementos sobrenaturales fue decreciendo, tendiéndose en su lugar hacia un costumbrismo que exaltaba al hombre común y las formas imperantes de la realidad.

BIBLIOGRAFÍA

- CAVELL, Stanley (1996): *Contesting Tears: The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*, Chicago University Press, Chicago.
- CAVELL, Stanley (1998): *La búsqueda de la felicidad: la comedia de enredo matrimonial en Hollywood*, Paidós, Buenos Aires.
- GENOSKO, Gary (2003): «The bureaucratic beyond: Roger Caillois and the negation of the sacred in Hollywood cinema», *Economy and Society*, vol. 32, núm. 1, pp. 74-89.
<<http://dx.doi.org/10.1080/0308514032000045771>>

- GRINDON, Leger (2011): *The Hollywood Romantic Comedy: conventions, history, controversies*, Wiley-Blackwell, West Sussex.
<<http://dx.doi.org/10.1002/9781444395969>>
- HARDY, Boris H. (1949): *El extraño caso de la mujer asesinada*, Estudios San Miguel, Argentina.
- KRIGER, Clara (2009): *Cine y peronismo. El Estado en escena, Siglo XXI*, Buenos Aires.
- LUNA, Félix (1987): *Perón y su tiempo I. La Argentina era una fiesta*, Sudamericana, Buenos Aires.
- MUÑOZ RENGEL, Juan Jacinto (2010): «La narrativa fantástica en el siglo XXI», en David Roas y Ana Casas (coords.), *Lo fantástico en España (1980-2010)*, *Ínsula*, núm. 765, pp. 6-10.
- POSADAS, Abel (1994): *Carlos Schlieper*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires.
- ROAS, David (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Páginas de Espuma, Madrid.
- SCHLIEPER, Carlos (dir.) (1949): *Cita en las estrellas*, Emelco, Argentina.
- TACCETTA, Natalia (2011): *Carlos Schlieper: la mujer y las convenciones sociales*, en *Grupo Kane*, 2011, disponible en: http://www.grupokane.com.ar/index.php?view=article&catid=43%3Acatensayos&id=109%3Aartdossierschlieperingmar&option=com_content&Itemid=59 [Fecha de consulta: 19/11/2015].
- TODOROV, Tzvetan (2006): *Introducción a la literatura fantástica*, Editorial Paidós, Buenos Aires.
- TOUSSONIAN, Cecilia (2013): «Figuring Modernity and National Identity: Representations of the Argentine Modern Girl (1918-1939)», en Cheryl Krasnick Warsh y Dan Malleck (eds.), *Consuming Modernity: Changing Gendered Behaviours and Consumerism, 1919-1940*, UBC Press, Vancouver, pp. 270-303.
- VALENTI, Peter (1978): «The "Film Blanc": Suggestions for a Variety of Fantasy, 1940-45», *Journal of Popular Film*, vol. VI, núm. 4, pp 294-304.
<<http://dx.doi.org/10.1080/00472719.1978.9943446>>